

EUGÉNIE MATTHEY-JONAS

Université de Montréal et Université Paris Cité

Penser des empathies de la forme avec le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais

Résumé

Le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais (publication entre 1995 et 2022) peint la vie s'articulant autour d'une île américaine et de sa population multiple composée entre autres d'artistes, d'écrivain-e-s, d'activistes et de réfugié-e-s. Cette œuvre majeure de l'écrivaine se distingue entre autres par sa forme, souvent décrite comme une longue phrase à la ponctuation travaillée se déployant comme un seul souffle au long des tomes. La narration passe d'une voix à l'autre, semble s'effacer derrière la multiplicité des voix qui la composent et produit une expérience de lecture particulièrement immersive et obnubilante. Bien que le texte thématise l'empathie, nous nous intéresserons plus spécifiquement à la façon dont sa forme parvient à créer chez le lecteur une réponse emphatique. Ce chapitre propose de penser, à la suite des théories de la réception (Iser, Ingarden), les moyens textuels que peut emprunter une œuvre littéraire pour placer l'empathie au cœur de l'expérience de lecture – et surtout, quels enjeux éthiques accompagnent une telle proximité du lecteur avec la narration.

Mots-clés : forme, littérature québécoise contemporaine, effets de lecture, voix narrative, théories de la réception

Abstract

The *Soifs* cycle by Marie-Claire Blais (published between 1995 and 2022) depicts life on an American island and its diverse population of artists, writers, activists and refugees. A distinguishing feature of this major literary work is its form, often described as a long sentence with elaborate punctuation that unfolds like a single breath over the course of each volume. The narrative shifts from one voice

to the other, seemingly disappearing behind the multiplicity of voices that make it up, produces a particularly immersive reading experience. Although the text thematizes empathy, we look more specifically at how its form succeeds in creating an empathetic response in the reader. Following in the footsteps of reception theories (Iser, Ingarden), this contribution proposes to consider the textual means that a literary work can use to place empathy at the heart of the reading experience – and above all, the ethical issues that accompany such proximity of the reader to the narrative.

Keywords: literary form, contemporary Quebec literature, effects on the reader, narrative voice, reader-response criticism

Le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais est le lieu d'un important travail formel ; cependant, loin de n'être qu'une expérimentation de longue haleine sur une forme exigeante, il thématise également l'empathie par le biais de multiples fils narratifs explorant des situations telles que la discrimination, le soin apporté aux autres, la violence historique et l'accueil de réfugié-e-s. Cette œuvre majeure a été réalisée au cours des vingt-cinq dernières années de la vie d'écriture de Blais ; à l'origine composé d'un seul livre, il prend ensuite la forme d'une trilogie avant d'être aujourd'hui considéré comme un cycle que les critiques étendent à douze tomes, dont le dernier est posthume. À la lecture, la première chose qui retient l'attention est la particularité de la ponctuation ; elle est très travaillée, mais principalement faible, comptant très peu de points finaux. La critique blaisienne parle souvent de la longue phrase de *Soifs*, car l'effet de lecture est celui d'un long souffle qui s'étend sans discontinuer du début à la fin des livres. Cette ponctuation influe également sur l'énonciation ; l'écriture profite de ce long souffle, de cette ponctuation faible, pour créer une ambiguïté dans l'énonciation : le lecteur ne parvient pas toujours à identifier le moment précis où l'on passe du flux de conscience d'un personnage à un autre.

La matière du cycle consiste en le déploiement, au fil des années, de la vie d'une communauté sur une île du Sud des États-Unis ; celle-ci se compose principalement d'artistes, d'activistes, de réfugiés, de juristes, et du monde qui gravite autour d'eux. Les thématiques abordées entretiennent des liens étroits avec l'actualité, le discours social et l'imaginaire correspondant à la période de parution des livres, donc de la fin du XX^e siècle jusqu'au début des années 2020. Le texte

du cycle, donc, thématise particulièrement la compassion et l'empathie ; il met en scène des personnes opprimées, des réfugiés, des minorités de genre victimes de violence, de travailleurs humanitaires, d'activistes qui défendent des causes civiques, de criminels qui s'en prennent à des innocents, de personnes racistes et des gens qu'ils maltraitent, etc. Cet aspect remarquable du texte est souvent étudié, notamment par Michel Biron, qui s'intéresse quant à lui davantage à la compassion qu'à l'empathie dans *Soifs*. Biron remarque que la compassion, plus qu'un thème, devient un principe de composition de *Soifs*, et pointe vers quelques caractéristiques formelles, comme l'effet d'ensemble, qui force le lecteur à rechercher les fluctuations entre les personnages :

La spécificité de cette entreprise totalisante vient de la manière d'assembler autant d'images hétérogènes de l'humanité souffrante, de les juxtaposer dans un tableau cohérent, de créer une série de correspondances entre tant de destins solitaires, correspondances qui sont accentuées par la forme très particulière que Marie-Claire Blais choisit de donner à son écriture. L'absence de paragraphes et de blancs crée un effet d'ensemble qui oblige le lecteur à rechercher les subtiles fluctuations, les glissements discrets d'un personnage à l'autre. Tout est affaire de rythme, c'est-à-dire de présence physique et d'émotion. (Biron 2010, 39)

Pour Biron, cet effet d'ensemble et les effets de la forme sur une certaine incarnation de la lecture, sur le souffle, montrent bien l'attention particulière demandée au lecteur, happé dans les glissements d'un personnage à l'autre. Le texte de *Soifs* crée une interaction forte avec son lecteur, voire demande cette interaction pour être actualisé. Cependant, plus que de la compassion, le texte cherche à faire éprouver en parallèle les émotions des personnages au lecteur, et ne se contente pas de son contenu empreint de pathos pour produire cet effet. La lecture du cycle est une expérience formelle pour le lecteur, et nous nous intéresserons à la façon dont ces formes agissent pour susciter cette empathie, créant un lien entre le lecteur et le fonctionnement du texte lui-même.

La ponctuation

Dans la plupart des textes, la ponctuation joue un rôle formel en suscitant de l'empathie de la part du lecteur, d'une façon aussi minimale que par l'utilisation d'incises, notamment pour faire entrer la lecture dans les pensées de personnages – « pensa-t-elle », « se dit-il », par exemple. Dans le corpus étudié ici, la ponctuation joue un rôle primordial dans la structure du texte, et en est un des points les plus marquants. Il n'y a ni chapitres, ni paragraphes, ni blancs, et la seule séparation entre les pensées ou les paroles des différents personnages est la ponctuation, presque toujours faible. Élisabeth Nardout-Lafarge, dans son récent livre *Écriture de l'inachèvement dans le cycle Soifs de Marie-Claire Blais* (2023, 47) relève que l'on compte aussi peu que 3 points finaux dans l'un des tomes, même si la moyenne se trouverait davantage autour d'une cinquantaine par tome. Évidemment, cela crée de nombreux effets de lecture, notamment un rythme essoufflant, une certaine difficulté devant la masse de texte presque monolithique qui s'étend sur des pages et des pages. Mais comment peut-on dire que cette forme est empathique en elle-même, ou du moins, qu'elle crée de l'empathie chez le lecteur ? Par sa difficulté, elle force un ralentissement de la lecture, et exige une attention exacerbée, une intention de sensibilité et de vigilance aux nuances entre les états d'esprit, les variations mineures et les indicateurs de lieu, aussi subtils soient-ils.

Ce ralentissement de la lecture, les obstacles à la lecture rapide ou en diagonale, est associé par Suzanne Keen (2006, 46) à une plus grande empathie chez le lecteur ; elle souligne notamment des études de Dolf Zillman portant plutôt sur des émissions d'actualité et des séries télévisées, qui lancent l'hypothèse que la rapidité du montage de celles-ci limite la réponse empathique chez l'auditeur. De façon plus proche du littéraire, certains chercheurs comme David Miall auraient trouvé des corrélations entre un rythme de lecture plus lent et une empathie exacerbée de la part du lecteur. Celui-ci suit le texte pour en saisir le déroulement, et doit réellement ressentir le texte en parallèle, ajuster son rythme ; plus qu'une empathie envers les personnages et les situations, cette particularité formelle demande une empathie du texte littéraire, d'en éprouver l'écriture en parallèle de celui-ci. Chaque texte littéraire joue dans une certaine mesure avec ce type d'expérience de lecture ; par exemple, une écriture plus régulière et plate pourrait entraîner une lecture plus détachée, ce qui poserait des questions différentes sur la distance entre la lecture et l'énonciation du texte. Mais ici, cette forme

est particulièrement affirmée, et ses effets sont congruents avec ceux créés par d'autres formes de l'écriture du texte de Blais. Le texte de *Soifs* partage plusieurs caractéristiques avec le flux de conscience, ou le monologue narrativisé, pour reprendre les termes de Dorrit Cohn (1981) ; l'alliance d'une telle forme avec un récit médiatisé par les pensées, les paroles et les discours rapportés des personnages favorise une plongée dans le texte, et crée une proximité nécessairement vectrice d'empathie entre les personnages et les situations mises en scène ainsi que les lecteurs. Un autre point remarquable de la ponctuation, tel que le souligne Nardout-Lafarge (2023), est non seulement l'absence de point final, mais aussi de guillemets ouvrants et fermants des citations. Considérés comme une ponctuation forte, les guillemets tranchent dans le discours, structurent celui-ci et facilitent l'attribution des paroles et des pensées, tout en rythmant la lecture. Leur absence renforce donc les effets déjà observés lors de l'usage de virgules et de ponctuation faible, et rapproche d'autant plus le texte du flux de conscience ou du monologue narrativisé : « En refusant [d'identifier des narrateurs problématiques] par la typographie, l'instance narrative qui opère leur juxtaposition dans le texte cite moins qu'elle n'accueille et recueille ces voix, dans une égalité posée entre elles, une inclusion qui est également performée par la ponctuation » (Nardout-Lafarge 2023, 49). La forme crée des effets de lecture, dans le but d'inclure et de rendre égales les voix ; une égalité qui est d'ailleurs renforcée par un niveau de langue uniforme entre chaque personnage, quel que soit son degré d'éducation, son appartenance sociale ou sa provenance géographique ou culturelle. On pourrait proposer que l'empathie est davantage suscitée lorsque le texte colle de plus près à une représentation homothétique du réel, lorsque l'on se projette dans la réalité d'une situation, d'un état d'esprit. Cependant, ici, l'écriture gomme les différences, alors que l'action s'applique pourtant à explorer la singularité de chaque vie. Mais dans quel but ? Tout d'abord, cela impose une certaine uniformité du langage qui permet un déploiement efficace des effets qui s'apparentent au flux de conscience. Ensuite, cela complique l'identification de chaque voix, et l'identification du moment où l'on passe d'un personnage à un autre, renforçant alors l'ambiguïté entre les voix des personnages, mais aussi l'ambiguïté entre le discours intérieur et le discours rapporté. Cet effet de plongée dans la subjectivité crée une impression englobante qui inclut jusqu'au lecteur dans le monde du texte. Cela pourrait sembler plutôt simple, mais les voix représentées ne sont pas toutes porteuses des mêmes choix, des mêmes positions morales, ni de la défense des mêmes actes. Par exemple, mêler le discours d'un assassin et de ses victimes,

et laisser le lecteur trancher où ces derniers commencent et finissent, complique l'idée d'un grand récit des souffrances, devant lequel on s'attend à une empathie évidente du lecteur. L'écriture, tout en soulignant les divergences entre les personnages, contraint à lire une communauté et une égalité.

Communauté et accumulation : la conjonction « et »

Au-delà de l'absence de ponctuation forte, le texte utilise d'autres marqueurs pour structurer le flot narratif. Un des plus prégnants est sans doute la conjonction de coordination « et », qui marque des variations dans l'énonciation, sans pour autant toujours clarifier les choses. Par exemple, l'usage de cette conjonction de coordination sépare des énoncés différents, mais n'en clarifie pas forcément l'origine, comme dans l'extrait suivant :

[...] et Jenny disait à Augustino, ce ne sont pas tous les petits garçons qui ont chaque soir un pyjama propre à se mettre, sorti de la buanderie, non, pas tous les petits garçons, disait Jenny, j'en connais qui dorment sur la terre durcie, sans pyjama, disait Jenny, et pourquoi Augustino avait-il renversé la cafetière et mangé tout ce sucre dans le sucrier, tout ce sucre l'excitait trop, et en portant précieusement à ses lèvres son cocktail au rhum, Mère se sentit préoccupée de reprendre cette conversation avec Mélanie [...]. (Blais 1995, 84)

Ici, le lecteur ne peut déterminer avec précision s'il s'agit de Jenny, la réfugiée engagée en tant que nounou, qui pense que le petit garçon a mangé trop de sucre, ou s'il s'agit davantage de Mère, matriarche de la famille autour de laquelle se structure en partie le cycle : les deux interprétations pourraient être argumentées. Il s'agit de scènes se déroulant au même moment, dans le même espace, une grande fête, mais cette forme de structure du texte est aussi utilisée pour joindre des temporalités ou des situations géographiques très diverses, ramenant tous les éléments sur un même plan. Cette coordination, cet agencement dans l'accumulation et le parallèle que permet le « et » participe du renforcement de la conception d'une humanité comme un tout, accumulant les expériences et les récits que le lecteur ressent et traverse.

Les reprises de motifs

Le dernier point formel qui nous intéressera dans le cadre de ce chapitre est la reprise fréquente de motifs. Évidemment, nous ne pourrions ici l'étudier qu'à l'échelle d'extraits, mais des répétitions, des reprises, de phrases, de scènes, d'images, ont lieu partout à travers le cycle, parfois sur l'ensemble des dix tomes, ou entre le second tome et le dernier, par exemple. En reprenant plus longuement l'extrait déjà cité plus haut, nous pouvons observer plusieurs de ces répétitions :

[...] et Jenny disait à Augustino, ce ne sont *pas tous les petits garçons* qui ont chaque soir un pyjama propre à se mettre, sorti de la buanderie, non, *pas tous les petits garçons*, disait Jenny, j'en connais qui dorment sur la terre durcie, sans pyjama, disait Jenny, et pourquoi Augustino avait-il renversé la cafetière et mangé *tout ce sucre* dans le sucrier, *tout ce sucre* l'excitait trop, et *en portant précieusement à ses lèvres son cocktail au rhum*, Mère se sentit préoccupée de reprendre cette conversation avec Mélanie sur la grandeur de la constitution américaine, Mélanie, sa fille, n'était-elle pas son unique semblable, le seul être, plus que son mari et ses fils, à qui elle aimât se confier, avec qui elle aimât s'exalter dans des discussions littéraires ou politiques, Mélanie stimulait son intelligence, avec sa probité, l'intégrité de ses observations, ses années au Ghana l'avaient formée très tôt, l'enseignement de l'histoire aussi, ces fauteuils rétro qu'ils avaient rapportés de New York ne convenaient pas du tout dans cette maison de style espagnol, Mère ne sous-estimait pas leur sens esthétique, mais ces fauteuils de cuir grotesques étaient de trop dans le salon [...] et *elle aspirait de sa paille la délectable boisson au rhum* [...]. (Blais 1995, 84-85, nous soulignons)

Les deux premiers passages soulignés rejoignent l'énonciation essoufflante, obnubilante, dont il a déjà été question. Les derniers structurent davantage, et séparent des fils de pensée de Mère, dont l'esprit change d'occupation entre deux gorgées de sa boisson. Ils montrent également que les répétitions ne sont pas exactes, et varient légèrement, utilisant des termes minimalement différents pour accrocher à la lecture. D'un point de vue formel, ces répétitions servent à lier des passages, parfois très éloignés en termes de nombre de pages dans le récit, et à réactiver à différents

endroits une empathie ressentie précédemment par le lecteur, en général suscitée à l'origine par un élément particulièrement empreint de *pathos*. Dans l'exemple ci-dessus, il s'agit d'un passage anodin faisant plutôt appel aux sens, s'imprégnant du geste de porter à ses lèvres une délicieuse boisson. Mais dans d'autres cas, les répétitions sont plus dramatiques – par exemple, celle d'un chien enfermé sans eau dans une grange, une image qui se retrouve dans une bonne partie des tomes du cycle. Ces répétitions invitent le lecteur à rejouer l'empathie ressentie lors de la première occurrence de l'image, modalisée par son nouveau contexte d'énonciation, comme si l'on réactivait des circuits d'empathie, et que l'on signalait la résurgence d'un ressenti. Ces effets de continuité, d'ambiguïté et d'égalisation entre les voix ne sont pas forcément les plus attendus pour susciter une forte empathie de la part du lecteur. En fait, on souligne souvent que l'identification du lecteur avec les états d'esprit des personnages (Cohn 1981) ou avec les instances narratives (Genette 1972) est primordiale pour susciter avec succès une réponse empathique chez les lecteurs (Keen 2006). Qu'en est-il lorsque l'instance narrative est fuyante, comme ici, ou qu'il est difficile de singulariser les personnages et de s'identifier à eux ?

Une piste de réponse se trouve peut-être dans l'idée d'indétermination, au sens entendu par les théories de la réception, et plus précisément Wolfgang Iser. L'indétermination est l'espace vide de liberté et d'interprétation aménagé par la forme du texte pour que le lecteur accomplisse l'acte de lecture : « Plus les textes gagnent en indétermination et plus le lecteur intervient dans la réalisation de leur intention potentielle. Si l'indétermination franchit un certain seuil de tolérance, le lecteur se sentira mis à rude épreuve – comme jamais auparavant » (Iser 2012, 11). L'indétermination intervient ici en creux ; l'ambiguïté et l'égalité sans cesse créées par la forme non seulement permettent, mais demandent un geste d'interprétation particulièrement actif, qui met à l'épreuve le lecteur. Cet investissement du lecteur, presque forcé par la forme, opère sur un autre mode le rapprochement de celui-ci avec le texte, et suscite une réponse empathique. Ce ne sont pas les détails de la subjectivité du personnage de Mère, par exemple, qui nous rapprochent forcément d'elle, mais plutôt la proximité créée avec celle-ci par la forme du texte.

Exemples tirés du corpus

Même s'il n'est pas aisé de mettre en évidence des extraits du texte en raison de sa forme, il est néanmoins possible d'observer les tensions mises en œuvre par les

effets créés par les propriétés stylistiques telles qu'explorées plus haut. Par exemple, l'extrait suivant montre le personnage de Caroline, une femme plutôt âgée et issue d'une classe aisée, en ce qui semble une conversation intérieure avec son ami ou compagnon Jean-Mathieu, lui aussi âgé, mais issu d'une famille pauvre :

[...] Caroline touchait rarement à ces viles tâches ménagères, en ce temps-là, pensait-elle, il y avait des serviteurs dans les familles du Sud, Jean-Mathieu eût énoncé que les pensées de Caroline étaient inavouables, mais comment ne pas être nostalgique d'une époque où, dans les familles d'une certaine classe, bien des corvées avaient été allégées pour vous par des serviteurs noirs, une nourrice, un jardinier, n'étaient-ils pas comme les membres de votre famille depuis longtemps enracinés dans les mêmes mœurs, entre tous, maîtres et serviteurs, la liberté, l'égalité, mais Jean-Mathieu lui eût dit qu'elle se mentait à elle-même, c'était comme lorsque Caroline disait à Jean-Mathieu qu'elle ne jouissait que d'une fortune modeste, avait-elle les moyens d'être prodigue comme l'était Joseph envers Mélanie et Daniel, non, il n'y avait pas de fortune modeste, lui eût répondu Jean-Mathieu, elle éviterait désormais ces sujets pendant leurs rencontres [...]. (Blais 1995, 303-304)

Il est possible d'observer ici de quelle façon l'écriture joue avec le discours intérieur de Caroline. Le lecteur se rapproche de la vieille femme, en suit les pensées et les indulgences qu'elle a pour elle-même. Cependant, son flux de conscience est entrecoupé par des interventions, rapportées ou imaginées, de son ami Jean-Mathieu ; on comprend qu'elle met en scène une conversation où ils se répondent, mais il pourrait aussi s'agir d'une conversation ayant réellement eu lieu, et dont elle se rappelle, comme le suggère la dernière ligne de la citation « elle éviterait désormais ces sujets pendant leurs rencontres ». Les justifications de Caroline semblent être écrites aussi bien pour se convaincre elle-même que pour convaincre le lecteur, ou peut-être Jean-Mathieu. Cet extrait montre bien les ambiguïtés qu'autorisent une telle forme et la multiplicité des scénarios possibles qu'elles mettent en œuvre. En tant que lecteurs, nous sommes dans l'ambivalence entre le jugement et la clémence envers l'hypocrisie de Caroline qui nie un passé d'oppression sociale, et qui plaide pour sa cause, alors que Jean-Mathieu, quant à lui, représente la raison, juste et rigoureuse ; les deux postures peuvent être adop-

tées. Alors que, selon James Carney (2017), le rapprochement des lecteurs avec des personnages permet une certaine négociation éthique en ce qui concerne leur conduite, puisque l'on ressent de l'empathie pour eux, les positions contraires sont aussi représentées de la même façon, ne donnant pas d'office au lecteur la « bonne réponse » de l'interprétation. Par ailleurs, le personnage de Caroline est attachant pour certains lecteurs, qui seraient alors tentés de passer outre les récriminations de Jean-Mathieu, pouvant parfois être perçu comme trop sérieux dans d'autres scènes. Pour un autre lecteur, le personnage de Caroline pourrait sembler détestable, et la figure de Jean-Mathieu, en poète désargenté, attire davantage de sympathie ; le lecteur doit assumer la responsabilité de sa lecture, comme le souligne Nardout-Lafarge (2023, 82) : « Si la lecture est guidée vers telle ou telle interprétation, en laissant en suspens des possibilités qu'elle ne confirme pas, la narration la confronte à la complexité des enjeux et lui laisse la responsabilité de ses choix ».

Le second extrait porte cette fois sur une négociation non pas entre connaissances, mais avec l'Histoire. L'écrivain Daniel, un des personnages centraux du cycle, pense à une des médecins ayant commis des atrocités dans les camps de concentration :

[...] peux-tu me l'expliquer, cher neveu, dans tes livres, n'assistons-nous pas à trop de ces crimes, tu sais donc, toi, que le mal existe quand je préférerais l'ignorer, et Daniel pensait à elle, Herta Oberheuser, si on avait moins parlé d'elle, était-ce parce qu'elle était une femme, la seule femme médecin des camps d'Auschwitz et de Ravensbrück, [...] elle recommença à pratiquer avec succès car, croyait-elle, on l'avait oubliée, elle et ses crimes cela importait-il encore, ces funèbres temps de la guerre étaient passés, il fallait tout oublier mais, pensait Daniel, Herta Oberheuser revoyait-elle parfois l'enfant qu'elle avait été, dans sa robe d'écolière, déjà il lui semblait que son visage était dur, avec la lèvre supérieure ayant l'apparence d'une lame au-dessus de la lèvre inférieure, des yeux bleus honnêtes mais trop directs, le front large et pensif, était-ce là le premier visage de la cruauté, l'avait-elle reconnue en elle-même, pendant l'isolement en prison, ce visage apparaissait-il au-dessus des ossements de ses victimes, dans ses rêves, ou était-ce simplement le visage d'une ambitieuse enfant qui se voulait très correcte,

déjà si rigide que cette rigidité serait demain son implacable joug [...]. (Blais 2018, 146-147)

Ici, on voit comment l'écrivain d'origine juive Daniel, qui veut traiter des crimes d'Oberheuser dans l'un de ces textes, se confronte non seulement au personnage historique de la médecin Oberheuser, mais aussi à la subjectivité la plus intime de celle-ci. Le texte mêle ses crimes (détaillés dans des césures de l'extrait) et sa représentation en enfant ambitieuse. Le lecteur a aussi accès à Herta Oberheuser sans la médiation des pensées de Daniel ; elle minimise ses crimes, les rejette dans le passé. Le texte négocie une clémence, appelle à un oubli des sévices commis et à la considération des circonstances externes qui entouraient ses actes. Il y a ici une idée de brisure, de discorde dans l'empathie ; les effets de la forme sont poussés jusqu'à la limite de l'adhésion du lecteur, confronté à une lecture empathique du récit de la criminelle de guerre. D'autres passages du cycle présentent l'horreur des atrocités et l'absence de regrets d'Oberheuser, faisant pencher la balance de la lecture du côté de la condamnation. Néanmoins, les ambiguïtés créées par la forme placent le lecteur dans une position inconfortable et équivoque : « [...] la narration complexifie la répartition des rôles de la victime et du bourreau, laissant à la lecture le soin d'instruire le procès » (Nardout-Lafarge 2023, 77). Un tel effet de lecture exemplifie la « détresse empathique » que peut ressentir un lecteur alors que son ressenti s'aligne avec celui d'un personnage entrant en conflit avec ses propres valeurs (Keen 2006, 215). Si Keen y voit la trace d'une empathie auctoriale, la question est ici complexifiée par le fait que cette représentation de Herta Oberheuser est mise en scène dans les écrits homodiégétiques de Daniel, personnage d'écrivain. Ce dernier est l'auteur d'un livre, intitulé *Les Étranges années*, qui tout au long du cycle semble être une mise en abyme de *Soifs* de par les thèmes qu'il aborde, et les commentaires des personnages de critiques littéraires à son égard. Plusieurs passages difficiles du livre, dont celui d'un jeune homme commettant un meurtre de masse dans une église, ou celui de la description plus précise des crimes de Herta Oberhuser, sont présentés rétrospectivement comme des passages écrits par Daniel, le personnage, pour son livre dans le livre, ce qui déplace en quelque sorte la responsabilité de leur énonciation, et leur difficulté de lecture, et l'éloigne de l'instance narrative orchestrante pour la lier plutôt à celle d'un personnage. Cette prise en charge par le texte des représentations de tels points de vue problématiques est une question vive du cycle, et l'usage de tels procédés montre la prégnance des questionnements sur la capacité du littéraire à

porter de tels points de vue dans l'écriture de Blais, tout en affirmant l'intentionnalité des ambiguïtés étudiées plus haut.

Conclusion

La ponctuation faible, l'absence de guillemets, de la conjonction d'accumulation « et » ainsi que la reprise de motifs sont autant de procédés qui contribuent à créer un sentiment globalisant, égalitaire entre les voix, bonnes ou mauvaises. Alors que le texte a suscité de la part du lecteur une empathie envers tous les personnages, ce dernier a la responsabilité de trancher, d'interpréter, ou peut-être même de rester sur le fil, aussi périlleux éthiquement que cela puisse être. Cette empathie créée par les procédés stylistiques, en mettant en œuvre de tels questionnements, met à l'épreuve le lecteur, le forçant à s'impliquer dans sa lecture par une actualisation active de l'œuvre, le remplaçant alors devant sa condition humaine : « *Soifs* calque ainsi un certain désarroi contemporain où, dans un régime de surinformation, persiste l'irréalité de ce qui est pourtant continuellement donné à voir, mais impossible à interpréter et à comprendre » (Nardout-Lafarge 2023, 152). À mon sens, non seulement *Soifs* calque un désarroi, mais il offre aussi à ses lecteurs une position presque trop ouverte, où ceux-ci comprennent, ressentent de l'empathie pour chacun, ce qui, dans l'irréalité de ce qui est donné à voir, est une faculté de plus en plus en péril.

Bibliographie

- Biron Michel (2010) : « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises* 46/1, 27-39, <https://doi.org/10.7202/039814ar> [01/09/2024].
- Blais Marie-Claire (1995) : *Soifs*, Montréal : Boréal.
- Blais Marie-Claire (2018) : *Une Réunion près de la mer*, Montréal : Boréal.
- Carney James (2017) : « The Space Between Your Ears. Construal Level Theory, Cognitive Science, and Science Fiction », in Michael Burke et Emily Troscianko (dir.), *Cognitive Literary Science : Dialogues between Literature*

- and Cognition*, Oxford : Oxford University Press, 73-92, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190496869.003.0005> [17/05/2024].
- Cohn Dorrit (1981) : *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. par Alain Bouy, Paris : Seuil.
- Genette Gérard (1972) : *Figures III*, Paris : Seuil.
- Iser Wolfgang ([1970] 2012) : *L'Appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. par Vincent Platini, Paris : Allia.
- Keen Suzanne (2006) : « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative* 14/3, 207-236, <https://www.jstor.org/stable/20107388> [06/10/2023].
- Nardout-Lafarge Élisabeth (2023) : *Écriture de l'inachèvement dans le cycle Soifs de Marie-Claire Blais*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.